

Citación bibliográfica: QUIÑONES GÁMEZ, Claudia. «Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 104-119, <https://doi.org/10.14198/AMESN.16241>

Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin

Subversion and Horror in the new Argentinian Narrative: Influences of the Neo-Fantastic in Mariana Enríquez and Samantha Schweblin

CLAUDIA QUIÑONES GÁMEZ
Universidad de Granada, España

clauu82@correo.ugr.es

 <https://orcid.org/0000-0002-4331-4734>

Fecha de recepción: 9-03-2020

Fecha de aceptación: 21-06-2020

Resumen

El progreso social y los cambios que conciernen a la erradicación del sistema patriarcal en el que se encuentra anquilosada la sociedad han generado notorios cambios en el mundo intelectual, donde la literatura escrita por mujeres y las técnicas y construcción del sujeto femenino cada vez aparecen explicitadas de forma más novedosa en sus obras. El avance en cuanto a estilo y temáticas en el género cuentístico en Latinoamérica, en concreto en Argentina, ha llevado a autoras como Mariana Enríquez y Samanta Schweblin a mostrar una visión ampliada del mundo y la problemática que este encierra a nivel social y político. El cuento de terror y el miedo intersticial que lo compone se desarrolla actualmente a partir de episodios derivados de la política o la maternidad subvertida, tratados en los cuentos de estas desde una óptica *neofantástica*, corriente estética común a ambas autoras.

Palabras clave: relato breve; Mariana Enríquez; miedo intersticial; animalización; Samanta Schweblin; *neofantástico*; maternidad subvertida.

© 2022 Claudia Quiñones Gámez



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Abstract

Social progress and the changes concerning the eradication of the antiquated patriarchal system in which society continues to find itself have generated evident changes in the intellectual world. Regarding literature written by women, the techniques and construction of the female subject therein appear increasingly explicit and original. Advances in style and themes in the short-story genre in South America, and specifically in Argentina, have led authors such as Mariana Enríquez and Samantha Schwebelin to reveal a wider vision of the world and the difficulties that this encloses on a political and social level. The horror story, and the interstitial fear that composes it, currently develops from episodes derived from politics or subverted maternity, treated in the latter authors' stories from a neo-fantastic perspective, an aesthetic trend common to both writers.

Keywords: short story; Mariana Enríquez; interstitial fear; animalization; Samanta Schwebelin; *neofantastic*; Subverted motherhood.

Financiación: Universidad de Granada; Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada; Departamento de Literatura Española; Ángel Esteban del Campo.

Introducción

El interés por la creación de un lenguaje y estéticas propias, la subversión de temas directamente enlazados con lo femenino como puede ser la maternidad, además de la construcción de un tipo de terror social, son los temas principales en la narrativa de muchas autoras actuales argentinas, entre las que destacan Mariana Enríquez (1973) y Samanta Schwebelin (1978) en quienes nos centraremos, focalizando en diversos cuentos extraídos de las obras *Pájaros en la boca* de Samanta Schwebelin y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez. La forma en la que este terror aparece explicitado no tiene relación con seres imaginarios ni temas prototípicos ligados a fobias generales, sino que es introducido en historias cotidianas asociadas a temas comunes, como puede ser la política, la interrupción del embarazo con posibilidad de postergación al conservarse el feto o el desclasamiento social, enfocados desde la estética *neofantástica*, que consigue crear tensión e incertidumbre en sus relatos. El objeto de estudio de este trabajo es, por tanto, extraer hipótesis de una selección de cuentos pertenecientes a las dos obras previamente mencionadas de las autoras que nos conciernen y señalar en los relatos estos elementos *neofantásticos* que intensifican la incertidumbre de los mismos y utilizan la tensión como creadora de estímulos, además de constituir la resolución metafórica a las situaciones y conflictos presentes en el relato. En este punto es importante matizar la diferencia entre lo fantástico y lo *neofantástico* y es que, como sostienen algunos críticos, en el género fantástico tradicional se genera a través del relato miedo u horror ante lo sobrenatural, asumiendo la solidez del mundo real, mientras que lo *neofantástico* va un paso más

allá, asumiendo que el mundo real está enmascarado y oculta una segunda realidad, situándose al lado de *lo otro*, donde nuestra lógica no consigue llegar pero en algunas ocasiones se hacen sentir y se describen situaciones que podrían formar parte del mundo terrenal y en las que podemos penetrar a través de la metáfora. Así, el relato tendrá como función crear una catarsis en el lector que sea reflejo o bien de la situación política de la Argentina del momento o las reminiscencias a épocas anteriores, la situación social y cultural u otros factores sociales a determinar. Otro de los objetivos propuestos en este estudio será adoptar esta óptica *neofantástica* unida a una perspectiva feminista de la sociedad, ya presente en los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, donde lo *innombrable* aparece casi explícito, dejando como tarea al lector la interpretación de esas reminiscencias de la dictadura presentes en «La Hostería» de Mariana Enríquez o la subversión de la maternidad visible en los cuentos «Conservas» y «En la estepa» de Samanta Schweblin.

En la narrativa occidental este miedo intersticial está, en muchas ocasiones, ligado al silencio y representado a través de un clima siniestro y sórdido que introduce al lector en un espacio que le provoca sensaciones distintas a las vividas hasta el momento. Desde sus inicios, esta narrativa de terror ha sido un género relegado de su protagonismo, lo que podríamos relacionar directamente con la figura de la mujer en Latinoamérica y extrapolable al resto de sociedades, por lo que este estudio converge en otro punto en común, la búsqueda de esa visibilidad históricamente arrebatada y la lucha actual por ser reconocido dentro de un canon socialmente creado y establecido.

Una lectura de género desde la óptica *neofantástica*: El *Boom* de la nueva narrativa escrita por mujeres y la corriente *neofantástica* y su tendencia actual

El feminismo en el mundo occidental aparece en un contexto de violencia histórica y convivencia de la mujer dentro de un sistema fuertemente patriarcal. Es a partir de los años 80 cuando empiezan a calar las teorías feministas en el panorama literario latinoamericano y comienza a deconstruirse la ideología heteropatriarcal dominante en la sociedad, así «la mujer se vuelve agente de cambio en virtud de un *feminismo de la diferencia* (Cixous, Irigaray o Kristeva)» (Gallego 80). En este momento surge el conocido *Boom* de literatura escrita por mujeres, cuya enunciación ya supone una subordinación frente a la literatura general, entendiéndolo que esta está escrita por varones. El surgimiento de este grupo se relaciona con el «desarrollismo», pues:

Su época formativa coincide con el período de desarrollo económico de algunos países [...] la democratización de la educación [...] todo ello desemboca en la renovación del antiguo sueño del continente unido por la igualdad y la emancipación cultural y económica (Esteban 563-564).

El fin destacado en las obras de estas escritoras es reflejar las contradicciones a las que se ve expuesto el sujeto femenino en la sociedad patriarcal, destacando a autoras

como Isabel Allende, Ángeles Mastretta o Laura Esquivel, pero la forma de visibilizar esta situación de subalternidad sigue incluyendo los roles de género asociados al sexo femenino, por lo que «no terminan de discutir el esencialismo de la categoría de género y siguen vinculando, aunque sea desde una mirada propia, el espacio doméstico de la casa y la labor reproductiva con la mujer, con lo femenino, y con la familia» (Gallego, 81). Por otro lado, escritoras coetáneas como Elena Poniatowska o Rosario Castellanos consiguen formular un discurso mucho más directo, apropiándose de temas que salen fuera de lo «femenino», aportando una visión distinta a la establecida por la literatura hasta el momento:

Generando relatos contrahegemónicos que ponían sobre las cuerdas la ideología patriarcal: no solo en el plano temático sino también formal. A esta línea se adscribieron después las argentinas Hebe Uhart, Luisa Valenzuela y Angélica Gorodischer que fueron más allá: deslegitimaron en sus poéticas al «Sujeto Fundador» –Foucault *dixit*– de los grandes relatos de la nación argentina, y vindicaron socialmente a la mujer marginada para elaborar una imagen pluridentitaria, que escapa a los roles sexuales impuestos por la heteronormatividad. Y lo hicieron desde un discurso, y una estética, *diferente* (Gallego 81).

El feminismo desde el siglo xx hasta la actualidad ha introducido nuevas teorías de las que son conocedoras Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, en las que se cuestionan las hegemonías discursivas y se defiende la visibilización de la mujer como fuerza de intervención teórica que pone en duda la organización simbólica dominante y como fuerza estética que altera las codificaciones sociales (Richard 8), además de defender la completa emancipación de la ideología patriarcal en la que ha estado sumido este sexo a lo largo de la historia:

El feminismo ha ido abriéndose a otros enfoques como la teoría *queer* (Butler y la performatividad del género y la identidad), el postfeminismo (Haraway), los nuevos materialismos (el posthumanismo y el «thing power» de Jane Bennett o el feminismo materialista de Elizabeth Gross), la pospornografía (que predica Paul B. Preciado) o el feminismo latinoamericano de Marcela Lagarde, focalizado en la violencia y en los procesos de subjetivación –subalternos– de las mujeres latinoamericanas. En cuanto a Argentina, además de la reconocida filósofa María Luisa Femenías, que defendía un lugar alternativo para el feminismo latinoamericano, tenemos a la socióloga Karina Bidaseca que aboga por un «feminismo decolonial» que visibiliza a las «otras» del «feminismo hegemónico» [...] aunque ninguno de estos últimos ha tenido gran calado en el discurso literario argentino (Gallego 81).

La necesidad de creación de una identidad perdida en un universo patriarcal acompañada de un lenguaje autónomo y propio del sexo femenino se representa como «un conflictivo diálogo entre “lo que la sociedad afirma que soy” y «lo que yo, como sujeto individual y colectivo a la vez, afirmo ser «para una mujer, verse –como otro suele representar una ardua carrera de obstáculos» (Reisz 18-19). A partir de esta afirmación, podemos ver cómo la no conformidad ha llevado a la repulsa de

estereotipos de género imperantes en este sistema en la sociedad latinoamericana, desafortunadamente extrapolable al resto de sociedades. El objetivo de estas autoras será la deconstrucción de estos patrones de género y la creación de un lenguaje y de una identidad literaria propias, pues:

Ya no se trata de narrar lo que *dicen* las mujeres, sino lo que *no dicen*. El objetivo no es solo tener acceso a la palabra sino recorrer el velo ideológico que el discurso hegemónico patriarcal ha extendido sobre el cuerpo de la mujer y sus funciones: como madre, como amante, como víctima de la violencia (Gallego 82).

Los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez tienen como punto de partida cuestionar la ideología patriarcal asentada en la sociedad y deconstruir el corpus literario conocido tradicionalmente como «literatura de mujeres», partiendo de un feminismo hegemónico y analizando los roles de género atribuidos al sexo femenino desde una perspectiva mundial, no meramente latinoamericana. Como bien se cuestiona Ana Gallego en su artículo «Feminismo y literatura argentina mundial»:

¿Cómo lo logran? Representando zonas de debate «mundiales», muy productivas desde los enfoques feministas actuales, que son deconstruidas y resignificadas: la maternidad, el amor romántico, y la violencia machista; los *topoi* de la escritura de mujeres que más – y mejor – circulan en la literatura mundial (82).

Muchas escritoras tienden hacia lo insólito, lo extraño o lo surrealista lo que marca la narrativa en la primera mitad del siglo XXI, por lo que se podría afirmar que el futuro de este género es misterioso y femenino. Destacamos además de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, a otras escritoras de lo fantástico en Argentina como son Luisa Valenzuela (*la densidad de las palabras*); Ana María Shua (*Vida de perros*); Laura Ponce (*Paulina*); Angélica Gorodischer (*Una mujer notable*), entre otras. Estas han tenido más visibilidad por la publicación de la obra: *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, escrita por varios autores y editada por Teresa López– Pellisa y Ricard Ruiz Garzón.

Remarcando la constructividad por parte del receptor de la obra literaria, daremos paso al nuevo tipo de literatura surgida a raíz de la inclusión de elementos racionales dentro de la irracionalidad y la construcción al mismo tiempo de una verosimilitud y una amplitud de interpretaciones que marcarán algunos cuentos de las autoras a analizar, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, conocida esta como literatura *neofantástica*. Según Edelweis Serra, estas composiciones «transcenden poéticamente la narración», aportando un sentido legible a lo racionalmente ilegible creado a partir de un hecho extraordinario o fantástico. Esto estaría estrechamente relacionado con lo ya expuesto en la *Tesis sobre el cuento* de Ricardo Piglia, donde cita la *Teoría del iceberg* de Hemingway en la que sostiene que el receptor es el encargado de reconstruir la historia a partir de lo que no se cuenta, es decir, lo sobreentendido. A su vez, esta evolución de lo fantástico rompe con la estructura tradicional mono-lógica del cuento, en la que las relaciones entre emisor, mensaje

y receptor no representan una única interpretación de la historia. El precursor de esta subvertiente según los críticos sería Kafka, donde en su *Metamorfosis* convierte a Gregorio Samsa en un insecto de forma repentina y no da ninguna explicación acerca de la transformación que el lector acaba por asumir. Posteriormente, escritores como Cortázar o Borges, considerados dos de los grandes renovadores del género, servirían de influencia a las autoras pertinentes en este estudio, puesto que mostrarían indicios en sus cuentos que no son desvelados por el narrador y que permiten al lector elaborar hipótesis sobre los sucesos posteriores, llegando incluso en ocasiones a no ser desvelados, aportando un final abierto sujeto a distintas interpretaciones:

El cuento es un mensaje sincrónico, inmutable en su escritura salvo que el autor introduzca cambios posteriormente. No por ello deja de gozar de diacronía, siempre que actúa dialécticamente a través del tiempo y del espacio sobre una diversidad de receptores y en una variedad de contextos (Edelweis 22).

En base a la clasificación propuesta por Alazraki, la diferencia esencial entre los cuentos fantásticos y los *neofantásticos* se basa en tres cuestiones: la visión, la intención y el *modus operandi*. En cuanto a la *visión*, expone que lo *neofantástico* crea un mundo paralelo al real donde desarrolla la historia. En cuanto a la *intención*, sostiene que lo fantástico escapa de lo racional y tiene como fin provocar miedo en el lector, mientras que lo *neofantástico* mezcla lo racional con lo irracional y crea verosimilitud. Alazraki llama a las metáforas que permiten el paso a la segunda realidad que crean los relatos *neofantásticos* «metáforas epistemológicas», relativas a los modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje. Por último, en cuanto al *modus operandi*, explicita que desde el primer momento el cuento *neofantástico* nos introduce al elemento fantástico. El trabajo hermenéutico va a depender de los conocimientos y competencias de cada lector, pues estas «metáforas» en ocasiones tendrán múltiples interpretaciones que dependerán del tipo de receptor.

Lo neofantástico y la subversión de la maternidad en «Conservas» de Samanta Schweblin

La representación de la maternidad a lo largo de la historia de la literatura ha estado basada en la relación madre/ hijo, siguiendo los estereotipos de género impuestos por la sociedad patriarcal. Esta visión paternalista se muestra en la obra de Nora Domínguez: *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007), que como bien expone Ana Gallego: «hace un nutrido recorrido por las diferentes representaciones literarias de la maternidad en la Argentina del siglo xx y concluye que la madre ha sido fagocitada por el hijo en el discurso literario, sin lograr subvertir esa relación de dominación» (Gallego 83). En el siglo xxi, las autoras se centran en otros aspectos que sirven de crítica social a estos roles de género impuestos socialmente, como pueden ser la postergación de la maternidad, la lactancia o el acto sexual. Estos temas rompen con la ideología conservadora que domina la sociedad

hasta el momento y prioriza la libertad de decisión del individuo. En el siglo XXI ha aumentado considerablemente el número de mujeres escritoras que subvierten la representación tradicional de la maternidad, aportando una óptica feminista y mostrando de forma directa la parte negativa de este constructo socialmente impuesto, eliminando ciertos estereotipos de género anquilosados en el sistema patriarcal¹:

Como diría Cixous, el significante unívoco mujer/madre se auto(de)construye en la segunda década del siglo XXI con una narrativa propia que revela más sombras que luces, en el intento de dinamitar el mito y estereotipo –patriarcal– de la experiencia maternal, teñida antaño de un idealismo casi místico. Una de las pioneras en este rubro destructor, en el campo literario argentino, es Ana María Shua. En su cuento «Como una buena madre», trabaja la maternidad desde las pulsiones monstruosas y el humor negro (Gallego 84).

Por otro lado, es interesante el hecho de que, aunque la autora no haga directamente literatura política, deja implícitas actitudes de protesta visibles que nos permiten conocer el contexto sociopolítico argentino actual. Así, tras consultar la situación de la ley del aborto en Argentina es importante saber que esta práctica hoy día se considera un delito, exceptuando los casos de violación. Así, la protagonista del relato, de la que no conocemos su nombre, deja de lado la ley y acude a obstretas, curanderos y hasta un chamán, en busca de un tratamiento de postergación del embarazo clandestina, finalmente cedido por el doctor Weisman, por lo que ya no sólo es rupturista con la tradición, sino a su vez crítica con la violencia obstétrica, entendida como una violación a los derechos de las mujeres, a la salud reproductiva y a la autonomía del sexo femenino, lo que le lleva a buscar como única solución estos clandestinos, como veremos a continuación.

En el relato a analizar, «Conservas» de Samanta Schweblin, publicado en su libro *Pájaros en la boca*, se muestra de forma explícita esta subversión de la maternidad ya contextualizada desde una óptica *neofantástica* en la que durante todo el cuento el lector deduce aquello que no se nombra, la postergación del embarazo posibilitada por la conservación del feto. Pues bien, se cuenta la historia de una pareja que se prepara para tener una hija, a la que plantean llamar «Teresita». Conforme avanza el relato, la pareja se cuestiona acerca de su futuro y todas las cosas a las que tendrían que renunciar tras la llegada del bebé, por lo que se enfrenta a un tratamiento que interrumpe el proceso de embarazo para, en última instancia, expulsar el óvulo y guardarlo en «conservas», en una especie de parto invertido, para así poder fecundarlo cuando ambos se sientan preparados para ser padres. A pesar de no explicitarse en ningún momento que la protagonista está embarazada, lo podemos deducir incorporando en el mismo la óptica *neofantástica*, y es que ya desde el principio del

1. Las autoras más destacadas en esta deconstrucción de la visión de la maternidad tradicional son: Ariana Harwicz, Mariana Dimópulos, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Claudia Piñeiro, entre otras (Gallego 84).

cuento expone: «Pasa una semana, un mes, y vamos haciéndonos a la idea de que Teresita se adelantará a nuestros planes [...] dentro de unos meses ya no va a ser fácil seguir [...] no puedo parar de comer y empiezo a engordar» (Schweblin 19).

El relato nos sugiere una especie de rebobinado, un plan para retroceder el ciclo embrionario, y rompe con los tratamientos de reproducción asistida a los que se someten aquellas mujeres que no pueden tener hijos y los *desean*. Así, tras hablar con «obstretas, curanderos y hasta con un chamán» (20) acuden a un doctor que aconseja una serie de pautas y ejercicios a seguir por parte de la pareja protagonista de la historia. Una de las partes fundamentales de este tratamiento tiene que ver con la «respiración consciente», descrita como una técnica innovadora creada por este doctor y que podríamos relacionar directamente con el nivel de conciencia y seguridad que presenta la actitud de la protagonista ante la toma de decisiones. Conforme progresa la narración, se va describiendo el proceso inverso mediante estructuras temporales, comenzando por los tres meses (momento en que decide empezar el tratamiento, que a su vez coincide que el tiempo límite establecido por la ley que permite el aborto) hasta que consigue expulsar a «Teresita» y postergarla para el momento en que decidan ser padres:

El segundo es, quizá, el mes de más cambios. Mi cuerpo no está tan hinchado, y para sorpresa y alegría de ambos, la panza empieza a disminuir [...] Empieza el tercer mes, el penúltimo. Es el mes en el que más protagonismo van a tener nuestros padres (Schweblin 22-23).

Finalmente, siente las náuseas y mareos propios de los síntomas del embarazo a los tres meses de tratamiento, en el que no se trata exactamente de un aborto, sino de una interrupción del embarazo con posibilidad de postergación gracias a la conservación del feto, lo que nos lleva a pensar en esos síntomas propios del primer mes encinta. Hay un momento en este punto en que la protagonista se ve afectada por la ideología social generalizada en los debates acerca del «aborto» y se plantea si «Teresita» será consciente de lo que está ocurriendo, actitud que se contrapone a la seguridad manifestada a lo largo del relato: «Quizá ella sepa lo que está pasando, quizá todo esto esté muy mal [...] Yo solo quiero dejarlo para más adelante...-le digo-. No quiero que...» (Schweblin 25). Suponemos que vomita el óvulo que contiene a «Teresita» y lo guarda en un recipiente especializado, pensamos que un tanque de nitrógeno líquido para preservarlo hasta que decida ser madre:

Tengo una arcada, y otra, y otra [...] Las arcadas se interrumpen y algo se atora en la garganta [...] Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. [...] Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (Schweblin 25).

Lo *neofantástico* se deja ver a partir de esa mezcla de elementos racionales fusionados con irracionalidad y que al mismo tiempo crean verosimilitud, pues las técnicas de

reproducción asistida cada vez son más frecuentes en nuestra sociedad. Por otro lado, encontramos esa irracionalidad en el propio acto de expulsión de «algo» que no especifica y que suponemos que es el óvulo; la protagonista describe este momento sin ningún tipo de sensibilidad, incluso podríamos encontrar en la narración de este instante un tono despectivo, pues hace uso del verbo «escupir», lo que ya aparece explícito en la cita anterior. Esto muestra una de las características presentes en esta nueva narrativa, en la que se muestra el cuestionamiento sobre la maternidad como decisión y deseo y la total autonomía del cuerpo, puesto que la protagonista decide postergar el embarazo «no esperado» y la capacidad de decisión del sujeto narrativo sobre su propio cuerpo (autonomía corporal femenina), siendo consciente de las responsabilidades que este hecho lleva implícitas y como individuo libre decide renunciar a su maternidad en favor de sus inquietudes y en mutuo acuerdo con su pareja.

Samanta Schweblin: «En la estepa» y el terror a través de la monstruosidad relativa a la maternidad y la animalización

Para Cortázar el cuento queda independizado de su creador, a lo que llama polarización que [...] es exorcizarse o desprenderse el cuentista de una criatura que lo habita para proyectarla escribiéndola y dándole así vida propia, universal, la mera técnica narrativa solamente puede lograr un producto literario, pero no la liberación de una «presencia alucinante» (Edelweis 93).

Esta presencia alucinante a la que alude Edelweis se materializa en el relato «En la estepa», perteneciente a la obra *Pájaros en la boca*, donde se narra la historia de una pareja que busca tener una criatura² para lo que en un principio busca un tipo de fertilidad indefinida que podría llevar al lector a pensar en la fertilidad tradicional, basada en la procreación de un nuevo individuo mediante el acto sexual. Este esquema se rompe en el momento en que se hace referencia a un tipo de fertilidad conjugada a elementos de caza y en la que se alude a una presencia animal o a un ser irreal y monstruoso:

Oscurce tarde en la estepa, lo que no nos deja demasiado tiempo. Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes [...] Salimos por la puerta y caminamos campo adentro [...] para esas horas yo casi siempre me escondo detrás de algún arbusto, aferrada a mi red, y cabeceo y sueño con cosas que me parecen fértiles (Schweblin 159).

Tanto en este relato como en el de «Conservas» aparece la maternidad subvertida, pero la autora expone dos visiones contrarias. Así, en «Conservas» muestra la suspensión temporal del ciclo vital, frente a la pareja protagonista «En la estepa» que

2. Este punto es interesante en el cuento, ya que sustituye la palabra «hijo» por «criatura», dejando que este término impregne el relato y acreciente la monstruosidad del mismo.

busca desesperadamente la fertilidad. En ambos las parejas protagonistas llevan una rigurosa medición del tiempo (meses, días...), lo que nos lleva a:

debates clásicos del feminismo –desde Virginia Woolf, Simone De Beauvoir hasta Marguerite Duras y Úrsula K. Le Guin por tomar algunos emergentes– como la ecuación disyuntiva libros-hijos que exigiría una elección sin escalas de grises: o libros o bebés, como si la escritura y la maternidad fueran tareas contrarias o mutuamente excluyentes (De Leone 39).

Centrándonos en el cuento de «En la estepa» y en relación a la maternidad, es interesante el símil que se establece entre el espacio y la procreación, puesto que ambos terrenos se presentan áridos y sin vida:

Una estrecha fusión entre hábitat (aridez) y corporalidades (infertilidad), los personajes oponen sus resistencias a los que les tocó en el reparto de lo biológico, y producen una zona monstruosa por fuera de los dispositivos de sujeción y normalización, de los reconocimientos, las clasificaciones y las regulaciones médico-legales; y al hacerlo, inauguran un horizonte de politización en el límite de la propia vida (De Leone 31).

Esta maternidad está relacionada con una especie de animalización que podríamos vincular directamente con la monstruosidad adoptando una óptica neofantástica, en la que no sabemos realmente qué es la «criatura» a la que se refiere: «La indistinción de “aquello” que hay que atrapar entre los arbustos de la estepa y antes del amanecer opera en diferentes niveles: en el de una superficie corporal que oscila entre lo humano, lo animal, lo no humano» (De Leone 35), pero la pareja busca la fertilidad en el campo cada noche y por las descripciones que realiza parece hacer referencia al aspecto físico y forma de actuar de los lobos:

Se convierte en una especie de animal de caza. Lo veo alejarse, agazapado entre las plantas. Puede permanecer de cuclillas, inmóvil durante mucho tiempo [...] Siempre me pregunté cómo serán realmente [...] Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que más rústicos, más salvajes (Schweblin 160).

Esta adaptación de características animales se deja ver a partir del instinto de supervivencia, innato en el mundo animal, lo que podría ser una metáfora para describir el mundo competitivo y deteriorado por el Capitalismo en el que vivimos, aplicando la teoría de Hobbes en la que afirma que «el hombre es un lobo para el hombre». Esto explica cómo el hombre se deja llevar por sus impulsos y pasiones, al igual que los personajes de nuestro relato, cuya única preocupación es la búsqueda de esa fertilidad, y cómo en el momento en el que conocen a la pareja que ya tiene al *ser* tan esperado arriesgan su vida con el objetivo de presenciárselo, siempre adoptando esa visión *neofantástica* en la que se permite al lector imaginar aquello que no se nombra mediante el artículo neutro «lo»:

Cuando estamos entre los arbustos se mueve con cierto recelo, como si de un momento a otro algún animal salvaje pudiera atacarlo [...] Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad [...] Arnol pregunta a Paul sobre los insecticidas (Schweblin 160-162).

Así, en la última parte del relato la presencia de este *ser* acrecienta la intriga del mismo, tratándose este sujeto tácito de algo invisible y misterioso que carga el cuento con tintes fantásticos, construyendo de esta forma un miedo más tradicional que el presente en la obra de Mariana Enríquez, a pesar de que el extrañamiento y la óptica *neofantástica* está presente en ambas autoras. Las sentencias de la voz narradora, Ana, y su pareja, Pol, reafirman la curiosidad y obsesión por presenciar al innombrable, lo que se engrosa más aún cuando la pareja evita responder, incrementando las dudas y continuamente pone excusas para evitar que lo presencien:

«Quiero verlo ya», pienso, y me incorporo [...] Bueno, ¿Y dónde está? Queremos verlo—dice al fin Pol [...] Estoy por contestar cuando veo a Pol salir silenciosamente del baño y cruzarse a la otra habitación [...] Hay unos segundos de silencio y luego escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra (Schweblin 163-165).

Una vez que Pol consigue despistar a los anfitriones de la cena a la que son invitados es atacado por esta especie de monstruo y huyen de la casa para salvar sus vidas:

Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso, una silla quizá; un mueble pesado que se mueve y después cosas que se rompen [...] Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos (Schweblin 165-166).

En este punto del relato se vuelve a mostrar de forma explícita la animalización del ser innombrable, ya que produce en Pol heridas propias del ataque de un animal a modo de defensa. Es curioso que durante la cena se haga referencia a la carne, alimento básico de los animales carnívoros y no se cite ningún alimento más. Además, nos da la impresión de que está ofreciendo la presa cazada, lo que es un comportamiento típico en las manadas de lobos según la etología de este animal: «Ay... por favor...-dice Arnol y acerca la fuente para ofrecer más carne-, por fin gente con quien compartir toda esta cosa... ¿Alguien quiere más?» (Schweblin 164). Finalmente, la pareja huye de la casa a causa del ataque de este *ser*, por lo que parecen haber sido expulsados por presencias extrañas, lo que es una de las características propias de lo *neofantástico*:

De la legalidad, en funcionamiento comunitario e inscriptos en logias cerradas, fraternales, masónicas. Y, quienes accedan a ellos tendrán que transgredir no sólo la ley de los hombres (la que prohíba convivir con los secuestrados de la estepa) sino también la normativa biológica (que los ubique en un más allá o un más acá de lo humano) para la conformación de nuevos agenciamientos, que son territoriales en primer orden (y aquí

se emplazan en espacios rurales inubicables) y tienen un devenir, por caso, hallable en otras formas de circulación de los afectos (De Leone 36).

La dificultad para expresar por medio de la palabra va a estar presente en este relato, en el que a través de dudas y preguntas sin respuesta va a crear en el lector un sentimiento de pesadumbre al intentar averiguar cuál es el *ser* al que se hace referencia y cuál el lugar al que se dirigen, pues:

se desvían de la ruta que los lleva a la casa en la estepa hacia quién sabe dónde ni por qué (¿vuelven a la ciudad también infecunda?, ¿lo que vieron es más de lo humanamente tolerable?), en una escena cinematográfica de escape final, tan vertiginoso como efectista (De Leone 38).

Una vez analizados los relatos de «Conservas» y «En la estepa» desde la subversión de la maternidad y las influencias de lo *neofantástico* en relación con aquello que no se nombra, podríamos decir que:

la rica producción de Schwablin queda librada a diferentes lecturas críticas en tanto sus textos pueden interpretarse como novedosas ficciones maternas que se rebelan a prescripciones de cuerpos, sexualidades, conductas, relaciones sexo-afectivas dispuestas de manera excluyente en relatos hegemónicos; [...] incluso como acercamientos y desvíos del *fantasy* y del terror contemporáneos (De Leone 42).

Mariana Enríquez: «La Hostería», reminiscencias de la dictadura y otros horrores

La representación de la dictadura en la literatura argentina ha sufrido diversas transformaciones, siendo la más notoria aquella escrita desde el exilio donde se representaban los aspectos más crudos y opresivos de la realidad argentina del momento y que pudieron ser publicadas en el país después de 1983: «Las experiencias del terror, la tortura y la persecución política aparecen como lo inenarrable» (Badagnani 2). Encontramos escritoras actuales, además de Mariana Enríquez, que cultivan el género memorialístico, reviviendo el terror social durante la dictadura, como son Mariana Caviglia en su obra *Dictadura, vida cotidiana y clases medias* (2006) y Paula Guitelman en *La infancia en dictadura* (2006), lo que al mismo tiempo demuestra que la representación de estos horrores cada vez posee más relevancia dentro de la literatura escrita por mujeres. Estas obras publicadas después de los años 90, escritas por la llamada «Generación de la Postdictadura», se narra el horror de forma más directa introduciendo testimonios reales dentro de la obra ficcional. Por otro lado, para entender el interés de Mariana Enríquez por la narrativa de terror es importante remontarnos a la literatura anglosajona, de la que toma influencia, pero adaptándola al contexto sociopolítico de Argentina, por lo que podríamos decir que experimenta y hace una relectura de este género.

Para situarnos en el relato «La Hostería», perteneciente a la antología *Las cosas que perdimos en el fuego*, el narrador omnisciente focalizado en la figura de una chica

llamada Florencia cuenta la historia de dos amigas³ que, tras el despido del padre de una de ellas en la Hostería en la que trabajaba como guía turístico, adoptan una actitud de venganza y deciden dirigirse hasta este lugar e introducir en los colchones chorizos para que cuando se descompongan se cree un ambiente desagradable y los trabajadores del mesón no sepan de dónde procede, momento en el que se empiezan a escuchar voces que recuerdan a los fantasmas de la dictadura. Pues bien, una vez conocido el argumento, es esencial realizar en primer lugar una breve contextualización de algunos episodios de la historia de Argentina en tiempos de dictadura. En 1976, Las Fuerzas Armadas se hicieron con el poder en Argentina a través de un Golpe de Estado, dando lugar al período histórico conocido como el Proceso de Reorganización nacional, momento en que se data el mayor número de desapariciones de niños, adultos e incluso mujeres embarazadas. Extrapolando esta situación a la actualidad, en 2010 se publican novelas de autoras que comienzan a hablar de:

Una realidad hasta el momento invisibilizada y marginalizada: la desaparición de mujeres víctimas de feminicidios o de trata sexual. En 2015, emerge de forma masiva el movimiento social femenino «#Ni una menos» contra el feminicidio que se repite con cada vez más amplitud varias veces en Argentina volviéndose incluso transnacional (Audran 76).

Podríamos relacionar el espacio del cuento a analizar con la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada, 1976-1983), centro clandestino de detención que, en un principio servía de centro educativo para los integrantes de la Armada durante la dictadura, posteriormente se convertiría en un centro de horror para todos aquellos acusados de ir contra el régimen de Videla, donde eran torturados y finalmente asesinados. Me parece interesante conjugar este período histórico de Argentina con el ambiente que Mariana Enríquez crea en sus relatos, ya que otra de las tesis prioritarias en sus cuentos es la alusión a las desapariciones durante este período turbulento, momento en el que nacieron muchos bebés que serían repartidos y pasarían a formar parte de las listas de niños desaparecidos. A través de este fragmento de «La Hostería» se puede visualizar el miedo y sufrimiento de aquellas personas que vivieron estos hechos de forma cotidiana:

Desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando [...] se les agregararon corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos

3. El relato se intercala con la historia de atracción entre las dos chicas, por lo que Mariana Enríquez introduce la homosexualidad en su narrativa, alternando en sus cuentos el tipo de relación que se establece entre los distintos personajes y reafirmando la sexualidad y la libertad del individuo en una sociedad opresora.

de hombres [...] que corrían ahora y golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión [...] en la habitación donde ellas estaban [...] se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos (Enríquez 44-45).

Hay un momento en que el narrador del relato afirma que ese *volumen tan alto no podía ser real*, estableciendo las fronteras entre realidad y ficción, pero creando al mismo tiempo verosimilitud en el lector a través del uso de hipérbolos conscientes que permiten acrecentar el horror ambiental a través del uso de lo fantástico. Los fantasmas de la dictadura siguen presentes en la sociedad actual, en generaciones que no la vivieron y no consiguen entender el miedo que sus antepasados sintieron; sigue perviviendo en la memoria histórica de Argentina y las generaciones venideras son el reflejo de las consecuencias de la misma, de ahí que utilizase a dos niñas como protagonistas de su relato, inconscientes e ignorantes ante los hechos que se explicitan en la historia.

Otro relato situado en la postdictadura de la misma autora es *Ese verano a oscuras* (2019), donde se retrata la situación de violencia durante los años tras la caída del régimen político donde los generales fueron juzgados y aparecieron crueles testimonios de este período histórico que eran narrados sin tabúes. Esta violencia y desapariciones se podrían relacionar con las labores de búsqueda emprendidas por colectivos como *Las abuelas de la plaza de Mayo*, asociación creada en 1977 para localizar a todos los niños desaparecidos durante la última dictadura argentina:

En cada historia el verosímil estalla y el efecto de terror se hace carne en esa mezcla indiferenciada, la unión de lo que debe permanecer separado: lo real y lo sobrenatural; la clase media y sus otros. Mariana Enríquez explora nuestros miedos en todas sus dimensiones, el terror metafísico pero también aquel otro, el que el manual del buen progre impide confesar (Cabral 126).

Así, se completa unos de los objetivos de este artículo, el de dar visibilidad a la literatura escrita por mujeres, reivindicando sus derechos y la individualidad y autonomía del cuerpo:

Desde los albores del siglo XXI, la muerte de mujeres, los cuerpos desaparecidos, la violencia y el abuso son instancias literarias en el campo narrativo argentino: valgan como ejemplo, *Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, *Chicos que vuelven* (2010), de Mariana Enríquez, *Beya* (2013), de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada o *Aparecida* (2015), de Marta Dillon; y en todas se concibe lo corpopolítico como corpoética de la resistencia. Por ello en la escritura de mujeres el cuerpo como materia ha ocupado siempre un lugar cardinal, desde que el feminismo de la diferencia estableciera la analogía texto-cuerpo (Gallego 90).

Conclusión

Al principio de este artículo destacábamos la importancia de estudio de la nueva narrativa escrita por mujeres, ya que abordan temas que permiten la reconstrucción de la memoria histórica y la reivindicación del individualismo del sexo femenino. Tanto la subversión de la maternidad como la presencia de lo *neofantástico* en Samanta Schweblin y Mariana Enríquez son una constante en muchos de los relatos que componen sus obras. Tras analizar algunos cuentos de la colección *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, podemos llegar a la conclusión de que la literatura escrita por mujeres cada vez tiene más visibilidad y el tratamiento de los temas que realizan son instrumento de crítica social y reivindicación de unas voces históricamente silenciadas. Las reminiscencias de la dictadura y lo monstruoso, además de la maternidad subvertida, como hemos podido comprobar, están analizadas en la obra de estas autoras a través de una óptica *neofantástica* que exige la cooperación activa del lector para la interpretación de lo innombrable. En los cuentos de estas autoras, lo fantástico suele ser consecuencia de un conflicto que aparece resuelto de forma insólita, compuesto por unos personajes que no distan de los parámetros referenciales de normalidad.

En «Conservas» la postergación del embarazo demuestra la individualidad a la hora de toma de decisiones en la sociedad actual, donde se deconstruye la visión tradicional y los estereotipos de género relativos a la maternidad. Por otro lado, en relación a este relato, «En la estepa» se mezcla lo monstruoso propio de lo *neofantástico* con la búsqueda de una fertilidad deseada por los protagonistas del cuento, quienes parecen salir de cacería en busca de esa «criatura» que desean, lo que demuestra las distintas percepciones relativas a la maternidad de una misma autora, subvirtiéndola en ambos casos y aplicando esta visión *neofantástica* que también aparecerá en los cuentos de Mariana Enríquez. Como exponíamos al inicio del artículo, es necesario conocer los hechos acaecidos durante la dictadura argentina para poder entender la contextualización del relato «La Hostería», inserto en la colección *Las cosas que perdimos en el fuego*, donde las reminiscencias de la dictadura se despiertan en un espacio en el que dos chicas se dirigen a una hostería para cometer una travesura, al mismo tiempo que volvemos a focalizar en el ámbito de género y la libertad sexual, pudiéndose entender que las dos chicas mantenían algún tipo de relación sentimental y acuden a este espacio para poder consumarlo. Estas autoras destacan por el uso de una técnica rigurosa y un tipo de escritura peculiar que rompe con el prototipo de personajes que conforman los cuentos tradicionales y con los temas, manteniendo un género popular dedicado a las preocupaciones y muestra de abusos y violencia social en todas sus formas, tomando como protagonista al propio pueblo. la maternidad subvertida y la deconstrucción del ideal del cuerpo femenino rompen con los patrones literarios que han recorrido la historia de la literatura, rompen con un tipo de lenguaje asociado a lo masculino y con la no individualidad del sexo femenino, llegando al punto en el que ahora son ellas

las que tienen la palabra, las que han creado su *Habitación propia* como titula a una de sus obras Virginia Woolf y las que comienzan a tener el protagonismo y la visibilidad que merecen.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?». En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001: 265-282.
- AUDRAN, Marie. «Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición». *Revell*, 17 (2017): 76-96.
- BADAGNANI, Adriana Paula. «Representaciones de la dictadura. La mirada reciente de la literatura y las ciencias sociales». *FaHCE*. Universidad Nacional de la Plata. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de MAY. de 2012. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1567/ev.1567.pdf Consultado el 16 de julio de 2020.
- CABRAL, Maria Celeste. «Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde». *El Toldo de Astier*, 7:13 (2016): 125-128.
- DE LEONE, Lucía. «Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual». Valdivia: *Estudios filológicos*, 62 (2018): 31-43. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132018000200031>
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- ESTEBAN, Ángel. *Literatura Hispanoamericana: introducción y antología de textos*. Granada: Comares, 2003.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid: La Mirada Malva, 2010.
- GALLEGU CUIÑAS, Ana. «Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin». Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (ed.). *Literatura latinoamericana mundial*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020: 71-96. <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>
- MORALES FAEDO, Mayuli. *Latinoamérica pensada por mujeres: trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- PALAZUELOS, Juan Carlos. *El cuento hispanoamericano como género literario*. Santiago: RIL, 2003.
- REISZ, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida, Serie América, 1996.
- RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- SERRA, Edelweis. *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa editorial, colección goliárdica, 1978.